سمات المغايرة لما بعد الحداثة في الرسم السوفيتي

Features of postmodernism in Soviet painting

م.د. شدن جبار هادي
Dr. Shadan Jabbar Hadi
كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
Fin986.shadan.jabbar@uobabylon.edu.iq

مُلخص البحث

يُعنى هذا البحث بدراسة (سمات المغايرة لما بعد الحداثة في الرسم السوفيتي) وهو يقع في أربعة فصول تضمن الفصل الأول تحديد مشكلة البحث والتي تتضح من خلال السؤال الآتي: ما سمات المغايرة لما بعد الحداثة في الرسم السوفيتي؟ كما يهدف البحث الى تعرف سمات المغايرة لما بعد الحداثة في الرسم السوفيتي، أما حدود البحث، فقد اقتصرت على دراسة الرسوم المنجزة للمدة (١٩٥٩-١٩٩٦م). وأما الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة)، فقد ضم مبحثين، استعرض المبحث الأول: محورين الأول: المغايرة مفاهيمياً والمحور الثاني: مفهوم ما بعد الحداثة في الرسم السوفيتي، وتناول المبحث الثاني: اتجاهات ما بعد الحداثة في الرسم السوفيتي، أما الفصل الثالث فقد تضمن الإجراءات التي تتعلق بمجتمع البحث وعينته البالغة (٣) أعمال فنية اختيرت بالطريقة القصدية، أما الفصل الرابع تضمن نتائج البحث واستنتاجاته، فضلاً عن التوصيات والمقترحات، وقد انتهى البحث بثبت احالات البحث والمصادر والمراجع وملحق مجتمع البحث.

الكلمات المفتاحية: (المغايرة، ما بعد الحداثة، الرسم السوفيتي).

Research Summary

This research is concerned with studying (the features of postmodernism in Soviet painting) and it consists of four chapters. The first chapter includes defining the research problem, which is clarified through the following question: What are the features of postmodernism in Soviet painting? The research also aims to identify the features of postmodernism in Soviet painting. The scope of the research is limited to studying works produced between 1959 and 1996. Chapter Two (Theoretical Framework and Previous Studies) comprises two sections. The first section examines two main points: the first, conceptual differences, and the second, the concept of postmodernism in Soviet painting. The third chapter included the procedures related to the research community and its sample of (3) artworks. The fourth chapter included the research results and conclusions, as well as the recommendations and suggestions. The research concluded with a list of research references, sources and references, and an appendix on the research community.

Keywords: (Differentiation, Postmodernism, Soviet Painting) .

الفصل الأول (الإطار المنهجي للبحث)

أولًا: مشكلة البحث

ترتبط خصوصية معطيات التواصل في الفنون، بالتحوّلات المعرفية والاجتماعية التي تفرزها طبيعة المجتمعات البشرية عبر التاريخ وما تحملهُ من أبعاد فكرية وانسانية، تستوعب المضامين التي تتأثّر بما سبقها وتؤثّر على ما بعدها وفي كلتا الحالتين، فإنها أنتجت صورًا تستقرئ جوهر الفن وفاعليته.

إن تيار ما بعد الحداثة الذي ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وتحديدًا في النصف الثاني من القرن العشرين، قد اتسم بمفاهيم ورؤى مغايرة لما كان سائدًا في فنون الحداثة التي سيطرت على مظاهر الحياة الاجتماعية، بما في ذلك السرعة والاستهلاك وتجسيد مفهوم الأنا والحرية الشخصية وغيرها. وقد أثّرت فنون ما بعد الحداثة على العديد من المجتمعات الغربية والشرقية ومنها الاتحاد السوفيتي، الذي تعددت فيه الأساليب والتقنيات والخامات المتنوعة، جاءت نتيجة طروحات وانعكاسات مجتمع ما بعد الصناعة، والذي بدوره فرض العديد من التحوّلات الجذرية على مستوى الفن المتمثّل في الاتجاهات الفنية التي برزت في الواقع السوفيتي.

شهد الرسم السوفيتي بعد الحرب الوطنية العظمى تحولات أسلوبية وجمالية متعددة، ارتبطت بسياقات فكرية وثقافية متغيرة داخل البنية الحداثية، وقد تجلت هذه التحولات في تنوع الصياغات التقنية والمعالجات الشكلية، مما أتاح للفنانين السوفيت اعتماد أساليب فردية متباينة ضمن إطار تطور فن ما بعد الحداثة.

وفي هذا السياق، برزت تأثيرات التعبيرية التجريدية (Abstract Expressionism) ، الفن الشعبي (Pop Art) والفن المفاهيمي(Conceptual Art) ، فضلاً عن اتجاهات أخرى كالفن البصري (Op Art) ، والواقعية المفرطة (Hyperrealism) ، والفن الكرافيكي، وغيرها من الحركات الفنية التي ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين.

لذا فإن مفهوم المغايرة لدى الفنانين السوفيت يجب الوقوف عند مرتكزاته النظرية والجمالية، نظرًا لما يتضمنه من دلالات ترتبط بالسياق الاجتماعي الذي تبلورت في إطارهِ فكرة الواقعية الاشتراكية، بوصفها توجهًا فنيًا ارتبط بالمنظومة الفكرية والسياسية في تلك المرحلة. كما يتصل هذا المفهوم بطبيعة الحضور الفني للفنان السوفيتي، من حيث العلاقة بين البناء التشكيلي والمعطى الدلالي داخل العمل الفني، ومن هنا تتحدد مشكلة البحث بالسؤال الآتي: ما سمات المغايرة لما بعد الحداثة في الرسم السوفيتي؟

ثانيًا: أهمية البحث والحاجة إليه

أهمية البحث:

١- محاولة كشف التواصل وبيان العلاقة لتيارات ما بعد الحداثة في الرسم السوفيتي، من خلال الاطلاع على مساحة تاريخية مهمة ترتبط رؤيويًا مع معطيات الإفصاح عن الخطاب الجمالي.

٢- محاولة تأسيس دراسة جديدة تُعنى بالمُنجز الفني السوفيتي لما بعد الحداثة، عبر أفكار ومفاهيم تهتم بتقصّي الجانبين المعرفي والجمالي.

وتتجلّى الحاجة إلى هذا البحث، لقلة الدراسات الأكاديمية التي تتناول هذا الموضوع، ممّا أعطى مسوغًا منطقيًا في الخوض بجوانبهِ والتوصل إلى نتائج تخدم المهتمّين بالفن، فضلًا عن كونهِ بمثابة حلقة وصل، على المستوى العلائقي لمساحتين مهمتين من تاريخ الفن الامريكي والسوفيتي.

ثالثًا: هدف البحث

يهدف البحثُ إلى تعرّف: سمات المغايرة لما بعد الحداثة في الرسم السوفيتي.

رابعًا: حدودُ البحث

١. الحدودُ الموضوعية: دراسة سمات المغايرة ما بعد الحداثة في الرسم السوفيتي المنفذّة بمواد مختلفة على خامات مختلفة لعدد من التيارات الفنية وهي: (التعبيرية التجريدية، الفن الشعبي، الفن المفاهيمي).

٢. الحدودُ الزمانية: (١٩٥٩ـ١٩٩٦م).

٣. الحدودُ المكانية: روسيا.

خامساً: تحديد وتعريف مصطلحات البحث

أولًا: المغايرة (Non Conformity)

أ ـ المغايرة لغةً: جاءت كلمة المغايرة في المعاجم والقواميس في باب (غير)

ظاهرة تحدث حينما يستجيب الفرد بطريقة مضادة لآراء الجماعة أو توقعاتها ."غير :غايرهُ مغايرة :عارضهُ بالبيع وبادلهُ، وتغايرت الأشياء :اختلفت". (١)

المغايرة : "تعني المعارضة والاختلاف". (٢)

ب ـ المغايرة اصطلاحًا: "أحد تصورات الفكر الأساسية، ويراد به ما سوى الشيء، ممّا هو مختلف أو متميّز". (٣)

ثانيًا: ما بعد الحداثة (Post-Modernism)

استعمل هذا المصطلح منذ عام (١٩٣٤) ليوصف رد فعل، ضد التيار الحديث من قبل الكاتب الاسباني (فردريكو دي اونيس)(٤). وقد عد الفيلسوف والمنظّر(فرانسوا ليوتار) ما بعد الحداثة نهاية الحكايات الكبرى التي حاولت أن تغيّر الواقع تغييرًا شموليًا، حتى اتّصف عصر ما بعد الحداثة بوصفهِ (عصر التنوّع، والاختلافات، والتشظّي، والتفتّت). (٥)

المغايرة لما بعد الحداثة في الرسم السوفيتي إجرائيًا:-

وهي التعارض والاختلاف بوصفها نشاطاً عقلياً يمارسهُ الفنان السوفيتي، وفق ايديولوجياته الفكرية والثقافية من أجل طرح فكر مختلف ليُشكّل ازاحةً للتقليدي والثابت وتجاوزهُ.

الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة)

المبحث الأول

المحور الأول: المغايرة مفاهيمياً

إن المغايرة تعني التنوع والتعددية والاختلاف، وبهذا تجتاز المغايرة منطق الثبات والتكرار التي تجعل من الأنساق نمطاً فالتنوع الأسلوبي في الفن هو نقيض حالة التكرار الأسلوبي الذي يُنتج من تغاير نظم الإشكال في التكوينات البنائية، وان معنى الاختلاف يتضمن دوماً معنى المغايرة فالشيء إذا أختلف مع شيء آخر غايرهُ، ولكن معنى المغايرة ليس شرطاً لمعنى الاختلاف فالشيء إذا غاير شيئاً آخر ليس شرطاً أن يخالفهُ، وفي هذا المعنى يقال: "والفرق بين غيرين ومختلفين أن الغيرين أعم فإن الغيرين قد يكونان متحققين في الجوهر الخلاف المعنيين فالجوهران المتغيران هما غيران، وليس مختلفين فكل خلافين غيران وليس كل غيرين مختلفين" ويقال في هذا الفرق "كل مختلفين متغايرين وليس كل متغاير مختلف" من هنا يبدو أن ثمة فرقاً شاسعاً بين استعمال لفظ المخالفة، ولفظ المغايرة لأن الثاني (الخبر) لو كان غير الأول (المبتدأ) فليس شرطاً أن يخالفه، لأن المخالفة من قبيل المناقضة والتضاد، يؤيد قولنا أعلاه: "والخلاف أعم من الضد لأن كل ضدين مختلفان، وليس كل مختلفين ضدين" (٦)

فالمغايرة تُعنى بالسلوك الذي يسلكه الفرد نتيجة للضغط الذي تفرضهُ الجماعة على الإفراد ليلتزموا ويتماشوا مع رأي الأغلبية. (٧) لذا فهي نوع من المقارنة بين الاختلافات التي تظهر في هيأتين أو أكثر ومختلفة في جوانب أخرى. (٨)

خصائص المغايرة:

١. **الحتمية:** أن التغيير يصبح أمر لا بد منه وفق فكر الفنان، الأشياء التي لا تبقى على حالها لفترة زمنية طويلة، إي إن يقبل الفنان الساعي للتغيير التطور كأمر حتمي.

٢. **التطور:** يفرض التطور العلمي دوره للارتقاء نحو مواكبته.

٣. **الاستمرارية:** إي إن التغيير عملية مستمرة سواء اعتمدت على تخطيط مسبق أو على التأثر بالظروف لذلك يصنف التغيير ضمن الظواهر الدائمة الحدوث.

٤. **الشمولية:** كما هو الحال في التغيير من النسق الواقعي إلى الانطباعي مروراً بالتعبيري بشكل شامل حتى ظهرت انساق جديدة ومتنوعة. (٩)

أن المغايرة كمفهوم جاء في الحقل البصري والمعرفي والفلسفي بمعنى الاختراق وهو سبب النزوح نحو مفهوم المغايرة، ففي مدارس الفن كانت الانطباعية في مجال الرسم مغايرة للكلاسيكية من خلال معرفة الفنانين بألوان الطيف الشمسي، وغايرت التأثيرية التنقيطية الانطباعية فاتحه المجال نحو التعبيرية والفن الحديث، لذا فأن معنى الاختلاف يتضمن دوما معنى المغايرة فالشيء إذا اختلف مع شيء آخر غايره. وقد جاءت المغايرة في الحقل الفلسفي من خلال حالة المغايرة التي تحيل النسق إلى أسلوب فلسفي فردي أو تاريخي بعد تغايره، وهذا ما طرأ على صعيد الطروحات الفلسفية؛ فالمثالية في حقلها الفلسفي جاءت بمفهوم جديد تمثل بعقلانية ديكارت الذي

دعا الى التفكير والمحايثة أنا موجود حيثما أفكر، وكانت أولى بواكير المغايرة ضد النصوص الفلسفية الكلاسيكية بواقع فكري وعملي جديد فالشك أوجد التفكير؛ والتفكير أنتج التغاير وبهذا بدأت الفلسفة تحولها من السرد إلى الواقع العملي، وعلى صعيد مسألة الفن ارتبطت المغايرات من ناحية الفكر في الفنون التي كونتها. (١٠)

لذا فأن مفهوم المغايرة جاء في الخطاب الجمالي بمعنى الاختلاف، وكان له تأثيراً كبيراً في تحول أساليب فن الرسم ومنها التغاير في الأسلوب والتقانة والذي ساعد على ظهور تيارات الفن الحديث اذ أدت الى تطوير الانساق الفنية بداءً من الكلاسيكية وصولاً إلى السريالية، وبعدها تغايرت هذه التيارات بظهور تيارات فنون ما بعد الحداثة وهذه الاستمرارية قائمة ومستمرة وحتمية بفعل تطور الجوانب الثقافية والاجتماعية وديمومتها المُتواصلة.

المحور الثاني: مفهوم ما بعد الحداثة في الرسم السوفيتي

يُعد مصطلح (ما بعد الحداثة) من أهم المُصطلحات التي شاع تداولها في الأوساط الفنية منذُ خمسينيات القرن العشرين في أمريكا، حيث قلب مفاهيم الحداثة وطروحاتها فليس هناك ثمة ثابت يحكم المتحوّل وليس ثمة عقل يفسر تفسيرًا غير متحيز، ولا وجود لثقافة عالية نخبوية واخرى دنيا جماهيرية، بل كل ما كان هناك هو تشكيل مستمر لا يمكن تفسيره بالإحالة على انموذج متعالٍ، وإنما يقبل التفسير فقط من داخلهِ وهذا ما يجعل التفسير مُحكومًا بأشكال مادتهِ الخاصة، وليس نتيجة ثوابت لا تتحوّل لأن الثابت يُعد شكلًا من أشكال التحوّل، كما اهتمت (ما بعد الحداثة) بالتعددية اهتمامًا شديدًا كونها أقوى وسائل الانعتاق من القيود الماورائية، وسعت إلى تقويض السلالم الهرمية والاحتفاء بالعرضية والتلاعب والمفارقة ولغة السوق والتجارة والسخرية، ممّا جعل الفن يأخذ مسلكًا آخر مُرتبطًا بتلك المفاهيم. (١١)

دخل مصطلح (ما بعد الحداثة) إلى الاتحاد السوفيتي في ستينيات القرن العشرين بعد نهاية فترة حكم ستالين والتوجّه نحو التحرّر، وظهور الفن الشعبي (Pop Art) الذي انتج أعمالًا فنية وظّف فيها رموزًا وشخصيات ومتبنيات الواقعية الاشتراكية كوسيلة للرقابة الاجتماعية، من خلال استخدام الإعلانات والتصاميم الاستهلاكية للبضائع والمنتجات ومواضيع الفكاهة. (١٢)

ان التعبير الأكثر واقعية عن استراتيجية ما بعد الحداثة السوفيتية هو الميل إلى ابتكار أعمال فنية هجينة غير مستقرة ومتضاربة في كثير من الأحيان، بين ما هو جمالي وانطولوجي والتي ينظر إليها على أنها أعمالًا فنية غير متوافقة وحتى متناقضة. وهذا ما يتجسّد بين ثنائية الحياة والموت كما في أعمال بيتوف (Bitov)، إروفيف (Erofeev)، سوكولوف (Sokolov) وآخرون، وبين الخيال والواقع كما هو الحال في أعمال تولستايا (Tolstaya)، بيليفين (Pelevin)، والذاكرة والنسيان كما في أعمال إليا كاباكوف (Ilia Kabakov) شاروف (Sharov)، والنظام والعبثية كما في أعمال فيكتور إروفيف (Viktor Erofeev)، بيتسوخ (Pietsukh)، والشخصي والمجهول الهوية كما في أعمال بريجوف (Prigov)، إيفجيني بوبوف (Evgeni Poppov)، كيبيروف (Kibirov)، والنموذج الأبدي والقوالب النمطية المبتذلة كما في أعمال سوروكين (Sorokin). إن البحث عن المنعطفات الانطولوجية (لما بعد الحداثة) يكون نتيجة مساومات جمالية غير مستقرة بين المرتفع

والمتواضع والسخرية والشفقة، والكمال والتفتّت وما إلى ذلك. وان تعريف هذا المبدأ المركزي لما بعد الحداثة السوفيتية يقوم على أساس الهيكلية والتفكيك في آن واحد. (١٣)

ان ثقافة ما بعد الحداثة السوفيتية تبني نظرتها بشكل متناقض من خلال فك هياكل العقل القوية التي تُشكّل ثقافة الحداثة، مثل الفكر المعارض الثنائي، ولكن على عكس التجربة الغربية يفتقر النموذج الثقافي السوفيتي إلى تقليد حل المعارضة من خلال التسوية، أو بعبارة أدق يميل إلى تقليد عدم التسامح مع التسوية من أي نوع، وتمتد جذورهُ إلى العصور الوسطى الروسية. ووفقًا لقول لوتمان (Lotman) وبوريس اوسبينسكي (Boris Uspensky) فان الثقافة الروسية تسير دائمًا نحو الانفصال الجذري عن الماضي، ممّا يكشف عن تعظيم وعيها الذي لا يتزعزع. (١٤)

يقول الشاعر دميتري بريغوف(*) زعيم ما بعد الحداثة السوفيتية: لقد فهمت أن للفن مهمة أساسية. هدفها إظهار نوع من الحرية (الحرية المطلقة). وفي حالة الفن يعتقد بأن هناك حرية مطلقة لا يمكن بالضرورة أن تتحقق بالكامل في الحياة. وان اللغة السوفياتية تعتبر اللغة الأكثر فعالية آنذاك والأكثر وضوحًا وفهمًا، وكانت تُمثل الايديولوجية التي تُطرح كحقيقة مُطلقة. (١٥)

ان فلسفة ما بعد الحداثة السوفيتية تتبنّى الواقعية الاشتراكية وترفضها في الوقت نفسه، وعلى الرغم من أنّها تعترف بأنّها بنّاءة إلى حد كبير، إلاّ أنّها تعتمد الأسلوب التفكيكي، وإن المفهوم التفكيكي الذي يعتمدهُ الادب الروسي لما بعد الحداثة موجّه نحو الثقافة السوفيتية، ويكشف عن العيوب والمفاهيم المُسبقة المُتأصّلة في الثقافة الروسية، ومع ذلك فإن أثر هذه التفكيكية هو أن الحقائق الفارغة تستبدل برؤى جديدة للمستقبل، ويظهر هذا الأسلوب بوضوح في أعمال بعض الكتاب أمثال: تاتيانا تولستيا (Tatiana Tolstaia)، ادوارد ليمونوف (Eduard Limonov)، فيكتور بيليفين (Viktor Pelevin)، وفلاديمير سوروكين (Vladimir Sorokin). (١٦)

تتضمّن فلسفة ما بعد الحداثة الغربية جانبين، الأول يمكن أن نطلق عليه جوهر ما بعد الحداثة، والثاني يُعنى بتفسير هذه المادة في مصطلحات ما بعد الحداثة. في الاتحاد السوفيتي تم تطوير هذين الجانبين بشكل منفصل. تبدأ الفترة الأُولى من الثلاثينيات إلى خمسينيات القرن العشرين بظهور ما بعد الحداثة السوفيتية كمادة محددة بما في ذلك الايديولوجية والانحلال السيميائي للواقع، ودمج النخبوية والثقافة الجماهيرية في المستوى المتوسط، والقضاء على النقاء والصقل في الأسلوبين الحداثويين. وتبدأ الفترة الثانية في اواخر الخمسينيات في أعمال عدد من الشعراء أمثال: خولين كروبيفينتسكي (Kholin Kropivnitsky)، فسيفولود نيكراسوف (Vsevolod Nekrasov)، فيلين بارسكي (Vilen Barsky)، ثم في السبعينيات في أعمال عدد من الفنانين أمثال: ايليا كاباكوف (Ilya Kabakov)، اريك بولاتوف(**) ديمتري بريغوف (Dmiri Prigov)، وليف روبنشتين(***). (١٧)

ويمكن وصف ما بعد الحداثة في الثقافة السوفيتية بأنّها تجمع بين النموذج الديناميكي الثنائي التقليدي واستراتيجية ما بعد الحداثة التي من شأنها أن تخلق مجالات محايدة، ولكنها في الوقت نفسه تجمع بين التناقضات الجمالية والفلسفية والايديولوجية، والواقع أن ما بعد الحداثة في تاريخ الثقافة السوفيتية أو على الأقل

في القرن العشرين، كانت أول من يقدّم مثل هذه الادلة الواضحة الواسعة النطاق، التي تؤكد أن الصراع المتزامن والتعايش بين الخطابات ذات الاهداف المختلفة، أمرًا ممكنًا ليس فقط من الناحية النظرية المجردة، بل وأيضًا من خلال الممارسة الفكرية الملموسة. (١٨)

يتضّح ممّا تقدّم بأنّ هاتين الحركتين: الواقعية الاشتراكية وما بعد الحداثة، تُمثّلان عناصر لنموذج ايديولوجي واحد عميق الجذور في تقاليد الثقافة السوفيتية، وبهذا فقد كان الهدف لهاتين الحركتين هو ايجاد رؤى توفيقية بين الأفكار المتناقضة والخطابات الثقافية للفنانين السوفيت.

المبحث الثاني: اتجاهات ما بعد الحداثة في الرسم السوفيتي

التعبيرية التجريدية (Abstract Expressionism)

تُعد التعبيرية التجريدية أولى الحركات الفنية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية في الأربعينيات من القرن العشرين في مدينة نيويورك والتي تأثّرت بأهم الحركات الفنية لحقبة ما قبل الحرب مباشرة، أما جذورها فتمتد إلى الدادائية والتجريدية والسريالية، وأطلق على التعبيرية التجريدية عدة تسميات منها التجريد الغنائي أو البقعية التي تكون على شكل بقع تظهر على سطح اللوحة، كما اطلق عليها في أمريكا اسم الرسم الحركي (Action Painting)، كما عرفت بالآلية متأثرة بفرويد لتجنبها المراقبة والعقلانية، ومن أهم فنانيها: جين دوبوفيه (Jean Dubuffet) هانز هوفمان (Hans Hofmann) جاكسون بولوك (Jackson Pollock) ادولف غوتليف (Adolph Gottlieb) وليم دي كونغ (Willem de kooning) فرانز كلاين (Franz Kline).(١٦) وهناك عدد كبير من الفنانين السوفيت الذين مثلوا هذا الحركة الفنية أمثال: ميخائيل كولاكوف (Mikhail Koulakov)، فلاديمير زاغوروف (Vladimir Zagorov)، يفجيني فويتنكو (Evgeny Voitenko)، مارك روثكو (Mark Rothko) وآخرون.

أرست التعبيرية التجريدية رؤية جديدة للشكل، على أساس إن تغريب الشكل/ فقدان الشكل، يؤدي إلى تساقط المعنى إلى حيث اللّامعنى، أي بما يتيح للشكل تشظّي متنه إلى ما ورائه بما يعني اثراءً وتعددية في المعاني إلى حد عدم حضور معنًى محددًا في الخطاب البصري، إذ اتّسمت التعبيرية التجريدية بالانفتاح، وعدم التحديد تماشيًا مع الحياة الجديدة في المجتمع الامريكي المتعدد الأعراق والثقافات، وتعتبر التعبيرية التجريدية انعكاسًا لمُجمل العلاقات الاجتماعية في سنوات الحرب وما بعدها، حيث تضم عناصر شكلية مفتوحة أمام المراجعة المستمرة واعادة الانتاج، وحركة شكلها الداخلية تؤسس لإمكان الحوار أو التفاعل بين الفنان والمُتلقّي بمظاهر دائمة التجدد. (١٩)

ومن الفنانين التعبيريين التجريديين في لينيغراد (سانت بطرسبورغ) يفيجيني فويتنكو(****) الذي بلغت ذروة فنه نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، وهي فترة بروز الفن التعبيري التجريدي وكان إلى جانبهِ العديد من الفنانين أمثال: يوري زلوتنيكوف، بوريس تورتسكي، ميخائيل كولاكوف، مارلين سبيندلر. بدأ فويتنكو في انجاز لوحات فنية بأسلوب مشابه للفنان جاكسون بولوك، ولكن بعد وفاته عام ١٩٥٦م أصبح يُعد أول فنان في

الاتحاد السوفيتي تعلم تقنية التقطير ورش الطلاء أو سكبهُ على سطح اللوحة، وقد اكتشف اسلوبه الخاص به في الرسم من خلال الضغط على طلاء الانبوب، أو تقنية صب النيتروبناميل بتثبيته الفوري تقريبًا، وأنجز أعمالًا فنية كبيرة يبلغ طولها متر ونصف المتر في أقل من دقيقة. [٢٠] كما في الشكل (١).

الشكل (١)
فويتنكو/ أنابيب/ عام ١٩٦٠
زيت على ورق مقوى/ القياس (٥٩,٣×٤١,٤سم)

كانت الموسيقى تشكل مصدر إلهام رئيسي للفنان فويتنكو وغالبًا ما كان ينجز أعمالهُ الابداعية وهو يستمع إلى الموسيقى ولاسيما الموسيقى الكلاسيكية، حيث يقوم بتطبيق الاصباغ الملونة على الورق الذي يمتص الماء بدرجات متفاوتة، وغالبًا ما كان يستخدم عدة ألوان، ويعتمد التدرج اللّوني من درجات اللّون الداكن إلى الفاتح. وقد صف جامع الأعمال الفنية نورتون دودج (Norton Dodge) أعمال الفنان فوتينكو على النحو التالي: " فنهُ ليس على الاطلاق نتاج للصدفة، وليس على الاطلاق عملية صب الطلاء على الورق، ومن ثم اختيار أفضل الجهود، بل على العكس من ذلك، كان لدى فوتينكو رؤية واضحة، ولكن متطورة لكل أعماله التي تتجه نحو التقدم والاكتمال". [٢١] كما في الشكل (٢).

الشكل (٢)
فويتنكو/ التركيب التجريدي/ عام ١٩٥٩
نيتروبناميل على القماش/ القياس (٥٨×٤١سم)

كان للتعبيرية التجريدية تأثيرًا كبيرًا على الفنان فلاديمير نيموخين (١٩٢٥.٢٠١٦) بعد اطلاعه على هذه الأعمال في موسكو في أواخر الخمسينيات من القرن العشرين وسط التحرّر الثقافي لخروتشوف، وبدأ نيموخين بتجريب الفن التعبيري التجريدي وخلق تراكيب غالبًا ما تجمع بين التجريد والأسلوب المتعالي عن الواقع أو عناصر رمزية مبسطة. ترتبط بالغموض والصدفة والقدر، على النقيض من تركيز الحكومة السوفيتية على التخطيط والعمليات الاجتماعية المحددة سلفًا، وقد وظف الفنان نيموخين أوراق اللعب كرموز بشكل بارز في أعمالهِ الفنية منذُ منتصف الستينيات إلى منتصف الثمانينيات. [٢٢] كما في الشكل (٣).

الشكل (٣)
نيموخين/ سواريه/ عام ١٩٧٨
المواد/ كولاج وزيت على قماش/ القياس (١٠١×١٠١سم)

لقد بدأ الفنان روثكو(****) مسيرتهُ الفنية في ثلاثينيات القرن العشرين بلوحات تصويرية، وعلى الرغم من كونهِ كان يتزعّم الحركة التعبيرية التجريدية، إلاّ أنّهُ أبعد الصورة تدريجيًا من أعمالهِ الفنية، بوضع طبقات من الألوان بعضها فوق بعض بالشكل الذي عرف به منذ نهاية الاربعينيات من القرن العشرين، وفي تلك المستطيلات الشبيهة بنوافذ مفتوحة على مناظر طبيعية غير محددة عديمة الأطر والعناوين، استبعد الفنان روثكو اسقاطات الأنا من أعمالهِ الفنية ليحل محلها التعبير عن الذات، وكان ينظر إلى العالم من زاوية التأمل، محاولًا التعبير عن الاحساس بالتراجيدية الكونية. (٢٣)

لطالما أُعتبرت لوحات روثكو وخصوصًا لوحاته المقطعية الكلاسكية تعبيرًا عن المشاعر وامتداداتها الواسعة من خلال اختيار الألوان الجريئة، وتركيب هذه اللوحات بدون اطار ممّا يُعطي مزيدًا من الفضاء للعمل الفني، ويعتقد الفنان بأنّ هذه العناصر تفصح عن مدلولات يتم الاعلان عنها، في الوقت الذي لا يمكن للفنان أن يبوح بها. وهذا يتناقض مع مفهوم الفن الذي يُحاول أن يعكس أو يلتقط ما حوله في العالم المرئي المحسوس، وان أعمال روثكو الكلاسيكية لا تتضمن عالمًا خارجيًا ولا بيئة واضحة المعالم، اذ لا مكان أو اطارًا مرجعيًا للعمل، فيبدو سطح اللوحة خاليًا من المحتوى ومن الفعل السردي في نهاية المطاف، ولا يحتوي على أي اشارات من شأنها أن تربطه بشكل ملموس بعالم الأشياء، ومع ذلك فإنّ هذه اللوحات لا تشكّل فراغًا فنيًا. (٢٤)

لم يُحاول روثكو اطلاق عناوين على لوحاته الفنية، لكي لا يوجّه المُتلقي لتجربته الذاتية، بل كان هو نفسه يقف ساعات طوال أمام لوحاته ليتأمّلها ويسبر أبعادها ومضامينها، وقد بلغ به هوسهُ بالتأويل إلى الحد الذي جعلهُ يرفض تأطير لوحاته، وبدأ يرسم كتلًا من الألوان في أشكال خالية من التصويرية والرمزية لكي يبسّط قدرات التأويل على المتلقّي، واستمر في اتّباع هذا الأسلوب أكثر من عشرين سنة، وقد اتضح ذلك من خلال دراسة أعماله الفنية للفترة (١٩٤٦.١٩٧٠) إن عالمهُ الذي لازمهُ خلال هذه الفترة ما انفك يلاحقهُ ويخيّمُ على أفكارهِ باستخدامهِ الألوان التي لا تبعث الشعور بالانفتاح على الحياة كاللونين الأسود والرمادي، وهذا ما يُجسّد الأحداث التي عاشها في حياتهِ مثلما يعكس حالتهُ النفسية والصحية. (٢٥)

بدأ مارك روثكو بعد سنة عام ١٩٥٠ إلى حين وفاته بتقليص عدد الأشرطة الأفقية المُلونة في لوحاته إلى ثلاثة أو أربعة، وقد استخدم انواعًا من مواد الرسم السائلة ونوّع في سمك طبقات الطلاء، وغيّر أحيانًا وجهة لوحتهِ أثناء انجازها، وقد بين روثكو بأنّهُ لم يختر اللوحات الكبيرة من باب اصطناع الفخامة والأبّهة، بل لرغبتهِ في أن تكون لوحاته أكثر حميمية وانسانية، وانجاز أعمالًا فنية مُشرقة تغمر من يشاهدها. (٢٦) الشكل (٤).

الشكل (٤)
روثكو/ أبيض وأحمر وأصفر/ عام ١٩٥٨
المواد/ زيت، أكريليك، اصباغ مجففة على القماش
القياس (٢٤٢,٣×٢٠٦,٧سم)/ متحف المتروبوليتان/ امريكا

يتّضح ممّا تقدّم أنّ المفاهيم الجمالية التي ارتبطت بالحركة التعبيرية التجريدية تعتمد على التلقائية وما يتولد عنهُ من اشارات أو ارتسامات، لا تُشكل انعكاسًا حقيقيًا للواقع، بل تشكل انعكاسات لدوافع نفسية ذاتية ترتبط بالفنان، فالصفة العامة المُلازمة للتعبيرية التجريدية هي اللّاموضوعية بسبب طابعها التجريدي، وتخطّيها الأشياء المرئية (العالم الموضوعي)، وإن هذا النوع من الفن لا يرتبط في مفهومهِ العام بشكل أو اشارة، بقدر ما يرتبط باللّون والطريقة المُتّبعة في استخدام هذا اللّون المُعبّر عن الانفعالات المُباشرة للفنان.

الفن الشعبي (Pop Art)

ظهر الفن الشعبي بوصفهِ حركة فنية في خمسينيات القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية، والتي صورت المجتمع الأمريكي كمجتمع استهلاكي، والحياة اليومية التي يعيشها هذا المجتمع، وكشف المفاهيم السائدة في تلك الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية، والعلاقة بين الوعي والوجود من خلال تحليل الواقع الاجتماعي، بعيدًا عن المعتقدات والآراء ومستندًا على الحقائق الموضوعية، وان الفن الشعبي هو فن إنساني يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمجتمع ويهدف إلى تغييرهِ.[٢٧] وكانت هذه الحركة الفنية بزعامة عدد من الفنانين أمثال: روبرت روشنبيرغ (Robert Rauschenberg)، جاسبر جونز (Jasper Johns)، روي لختنشتاين (Roy Lichtenstein)، كلاس اولدنبيرغ (Claes Oldenburg)، جيمس روسينكويست (James Rosenguist)، توم ويسلمان (Tom Wisselman)، اندي وارهول (Andy Warhol)، وآخرون.

يُعد الفن الشعبي من الحركات الفنية ذات النزعة الشعبية الاستهلاكية وكان فنانو هذه الحركة يركزون بشكل خاص على لوحات الإعلانات والتصاميم الاستهلاكية للبضائع والمنتجات ومواضيع الفكاهة وتصاميم الصحف والمجلات الطباعية، ومنتجات الأسواق كافة.[٢٨] وقد اثّرت الفلسفة الجمالية بشكل كبير في الفن الشعبي، ولاسيما سلسلة محاضرات المؤلف الموسيقى الامريكي جون كيج خلال حقبة الخمسينيات التي دعا فيها الفنانين لكسر الحدود بين الفن والحياة، من خلال تركيز جون كيج على ان الشيء العادي والمبتذل له قدرة جمالية، وان كل لحظة في الحياة يجب ان تقدر لذاتها فقط. [٢٩]

يعتبر الفن الشعبي من الظواهر الاجتماعية التي جاءت كنتاج للثقافة السوفيتية، وقد تطور هذا الفن في الاتحاد السوفيتي من خلال استخدام مصطلح فن الاقلاع (sots art) كممارسة للسخرية من الابداعات الايديولوجية السوفيتية والاشارة لها.[٣٠] ومن الفنانين السوفيت الذين تبنوا هذه الحركة الفنية: الكسندر كوسولابوف (Alexander Kosolapov) اوليغ هولوسي (Oleg Holosiy)، ليونيد سوكوف (Leonid Sokov)، سيرجي

باراجانوف (Sergei Parajanov)، الكسندر ميلاميد (alexander melamid)، فيتالي كومار (vitaiy komar) وغيرهم.

بدأ الفن الشعبي كمشروع فكاهي لفنانين من فناني الفن المفاهيمي السوفيتي وهما فيتالي كومار والكسندر ميلميد لأول مرة في موسكو في عام ١٩٧٢م، وينقل هذين الفنانين بأنّ أحد اصدقائهم جاء إلى الاستوديو الخاص بهم وشاهد لوحات تجسد صورًا من الثقافة السوفيتية، واستنتج بأن هذا العمل هو شكل سوفيتي من الفن الشعبي الامريكي، وفي وقت لاحق كان كومار وميلاميد مفتونين بهذه المقارنة، وابتكرا فنًا مشابهًا لفن البوب يتضمن السخرية والنقد من مفاهيم وأفكار الاشتراكية... في عام ١٩٧٣ تمت دعوتهما إلى اقامة عرض رسمي تحت رعاية قسم الشباب في الاتحاد الفنانين السوفييت الذي كانوا اعضاء فيه وجازفا بإحضار بعض قطعهم الفنية لغرض عرضها، وبعد عرضها على اللجنة تم رفضها والغي المعرض، وبعد ذلك بوقت قصير أعلنت اللجنة بأن هذين الفنانين قد شوّها الواقع السوفيتي، وسيتم طردهما من الاتحاد، وبسبب هذا القرار الصادم لهم، اندفعا إلى سلوك أكثر تطرفًا. [٣٠] الشكل (٥).

الشكل (٥)
كومار وميلميد/ الرواد الشباب/ عام ١٩٨٣
زيت على قماش/ القياس (٧٢×٥٠سم)
مجموعة مارتن سكلار/ نيويورك

وصف الفنانان كومار وميلميد اسلوبهما مرارًا وتكرارًا بأنّهُ نظير للفن الشعبي الامريكي، صحيح ان كلا الاتجاهين يستندان إلى التفاعل النشيط مع سياقات الثقافة الجماهيرية التي تغري امريكا باغراءات المستهلكين، إلاّ أنّ هذه النظرة لا تنطبق على الفن الشعبي السوفيتي، وقد ركز الفنانون الامريكيون على صور الاعلانات، مع تعديل شكلها واضفوا عليها معنًى جديدًا محببًا للمتلقي. أما الفنانون السوفيت فقد ضمنوا أعمالهم أفكار البنية الايديولوجية. وقد هاجر فيتالي كومار والكسندر ميلاميد إلى الولايات المتحدة في منتصف السبعينيات من القرن العشرين، واطلق على اسلوبهما فن السوتسي (sots art) وهو موجّه بالكامل ضد الواقعية الاشتراكية واعادة انتاج أشكالها التي تعتمد على المبالغة والسخرية. وعلى سبيل المثال فقد تم تضمين صورة ستالين في هذه اللوحات الفنية وهو محاطًا بملهيات أو حيوانات، كما أعمال الفنان ليونيد سوكوف(*****) وفي مقابلة اجريت معه قال: "مهمتي هي فهم الأساطير الشعبية الامريكية بشكل صحيح من وجهة نظر الشخص الروسي/ السوفيتي وتقديمها في سياق ثقافي". [٣١] كما في الأشكال (٦،٧).

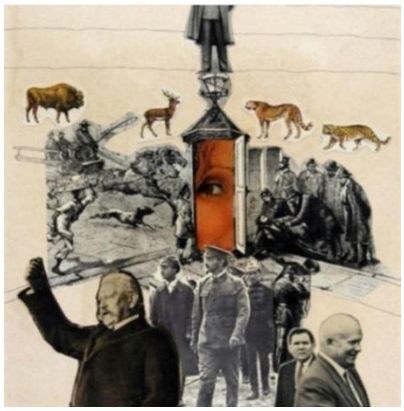
الشكل (٦)
سوكوف/ مارلين مونرو وجوزيف ستالين/ عام ١٩٩٠
المواد/ وسائط مختلفة على ورق مقوى/ القياس(٥٨×٧٨سم)

الشكل (٧)
سوكوف/ ستالين والدب/ عام١٩٩١
متحف تريتياكوف/ موسكو

تبنّى عدد من فناني الفن الشعبي فكرة اللجوء إلى نقد ادعاءات الواقعية الاشتراكية وتفكيك نظام المراجع المقدسة للفن الشمولي لتلك الثقافة والافتراضات الطوباوية، فقد استخدم فنانو الفن الشعبي المظاهر الايقونية الرسمية للواقعية الاشتراكية لتحقيق غايات جمالية، بدلًا من الغايات السياسية أو الايديولوجية المحددة. كما استخدموا الرموز السياسية والتقليدية مثل القومية او البطولية أو الأساطير الثقافية المحددة وتوظيفها من خلال التفاعل الساخر. وهذا ما تجسد في أعمال الفنان كوسولابوف كما في لوحتهِ (لينين، كوكاكولا). [٣٢] الشكل (٨).

الشكل (٨)
كوسولابوف/ لينين، كوكاكولا/ عام ١٩٨٣
طباعة الشاشة الحريرية/ القياس (٧٨×١٠٨،٥سم)

تبنّى الفنان أناتولي بروسيلوفسكي أسلوب الكولاج في أوائل الستينيات من القرن العشرين، للابتعاد عن الرسم التقليدي، واستخدم الصور كنقطة بداية كمادة، لمزيد من التلاعب وكانت هذه الصور متاحة بيسر من مصادر متعددة، بما في ذلك الصحف اليومية والمجلات المختلفة، غالبًا ما كان هذا الفنان يلجأ إلى استخدام الكولاج والصور الفوتوغرافية للتعبير عن موضوعات اجتماعية وسياسية، كما أشار إلى ذلك في احدى تصريحاته: "على الرغم من أنّهُ كان لدي في كثير من الأحيان خطة وفكرة رئيسية وحتى رسومات مسبقة، إلاّ أنّني لم أكن أعرف كيف ستكون النتيجة في نهاية العمل". [٣٣] كما في الشكل (٩).



الشكل (٩)
بروسيلوفسكي/ زعيم/ عام ١٩٧٤
المواد/ كولاج على ورق/ القياس (٣٥,٥×٢٧,٥سم)

نستطيع القول أن الفن الشعبي في الرسم السوفيتي كان يعتمد بالدرجة الأولى على وسائل الاعلام، وان جيل فناني ما بعد الحداثة كان يشعر بنوع من الحنين إلى نمط الحياة السوفيتية التقليدية وفن الواقعية الاجتماعية التي تزودهم بالمواد الايدلوجية الملائمة لأعمالهم، وهذا ما يجعل من الفن الشعبي فنًا غير متنكر لروح العصر، بل يعتمد على كشف العلاقات الاجتماعية بكل ما تتضمنه من موضوعية، وإظهار المشاعر والاهتمامات الإنسانية المرتبطة بالمبادئ الاجتماعية وكل ذلك ضمن طابع نقدي ساخر لهذا العالم.

الفن المفاهيمي (Conceptual Art)

ظهر الفن المفاهيمي في السبعينيات من القرن العشرين وسُمي بالفن الذهنوي أو المفاهيمي لأنّهُ يؤكد على الصورة الفنية الخالصة المستمدة من عناصر ذهنية أو نفسية دون الاعتماد على مادة فيزيائية، فعندما تتلاشى الصورة الذهنية لا يبقى من العمل شيء يمكن وصفهُ. وبغض النظر عن وصفهُ بأنهُ فن أفكار، إلاّ أنهُ غالبًا ما يعبر عن نفسهِ بشكل بيني حيث يَصبح الفضاء والعلاقات الفضائية الموضوع الرئيسي للفنان الذهنوي، وممّا يثير انتباه المتلقي هو أنّ هذا الفن الذهنوي يصبح أحيانًا ماديًا بالكامل. (٣٤)

يضم الفن المفاهيمي عددًا من الاتجاهات الفنية: فن لغة، فن الأرض، فن الجسد، والتي تهدف إلى الابتعاد وتهميش العمل الفني التقليدي، فقد استعاض الفنان عن اللوحة والتمثال بالأفكار والمفاهيم والمعلومات التي تمس الفن، كما اهتم الفنان المفاهيمي بمجال واسع من المعلومات والموضوعات والأفكار التي لا يمكن جمعها في شيء واحد بسهولة، ولكن يمكن توجيهها بصورة أفضل عن طريق المقترحات المكتوبة والصور الفوتوغرافية والوثائق والخرائط والرسوم البيانية والفلم والفيديو وأجسام الفنانين أنفسهم واستخراج اللغة نفسها. (٣٥)

بدأت الحركة المفاهيمية السوفيتية في اواسط السبعينيات من القرن العشرين، والتي حاولت تفكيك الايديولوجية الاشتراكية من خلال استخدام أسلوب الفن المفاهيمي، ومن الفنانين الذين مثلوا هذه الحركة الفنية: فيكتور بيفوفاروف (Viktor Pivovarov)، اوليه سوكولوف (Oleh Sokolov)، اريك بولاتوف (Erik Bulatov)، أرسن سافادوف (Arsen Savadov)، فاسيلي ريابشينكو (Vasiliy Ryabchenko)، ايليا كاباكوف (Ilya Kabakov)، نيكولاي بوليسكي (Nikolay Polissky)، وآخرون.

ان معظم فناني الفن المفاهيمي المتواجدين في موسكو كانوا يمثّلون ذروة الحركة في سبعينيات القرن العشرين، وقد تجنبوا النقد المادي للثقافة لصالح غير المادي. وان أعمال موسكو المفاهيمية النموذجية كانت تبدأ بالتهكم والسخرية، إلاّ أنّها غالبًا ما كانت تنتهي إلى عالم الميتافيزيقا، ولكن بدلًا من التعبير عن رؤى روحية فردية كما فعل الرسامون في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين على سبيل المثال، أو الدوافع الطوباوية

الجماعية للطليعة الروسية، استخدم الفن المفاهيمي في موسكو السخرية من بين استراتيجيات جمالية اخرى، للإشارة إلى وجود اسئلة ميتافيزيقية وخلق حيز لتصويرها الاستطرادي الجماعي... من المهم النظر في الظروف الفنية والمؤسسية التي شكلت ظاهرة موسكو المفاهيمية في مجال الفنون البصرية، بما في ذلك التجمعات المجتمعية، التي غيرت علاقات الفنانين بمجالات المعارض والجمهور والمعنى المتحول للجمال. بدأ الابتعاد عن التجريدية التعبيرية وغيرها في اواخر الستينيات واوائل السبعينيات من القرن العشرين، بين دائرة سريتنسكي بولفار والتعاون بين فيتالي كومار والكسندر ميلاميد في الفن، وتزايد هذا الاتجاه بعد عام ١٩٧٤م، عندما كانت هناك مواجهة عنيفة بين السلطات والفنانين حول معرض عام في الهواء الطلق غير مصرح به، ممّا أدى إلى انقسمات بين المجموعات الفنية. (٣٦)

ازدهر الفن المفاهيمي السوفيتي على وجه التحديد على أساس الماركسية التي زعمت أنّها تشجب جميع الايديولوجيات وتعتبرها غموضا، في حين نجد أن هناك مفاهيم ايديولوجية مغايرة على الطريقة الامريكية تجسد النظام الشامل لوسائل الاعلام والاعلان الذي ازدهر على وجه التحديد على أساس البراغماتية والتحليل النفسي، اللذان زعما أنّهما يشجبان كل أوهام الوعي. وبهذه الطريقة يمكن تقدير الظواهر السوفيتية على أنّها ليست أقل قيمة من الظواهر الامريكية في مرحلة ما بعد الحداثة، صحيح أن الوعي الذاتي لما بعد الحداثة للواقع السوفيتي نشأ في وقت لاحق للتطورات الفلسفية الموازية في الغرب، ومع ذلك ففي منتصف السبعينيات أصبح هناك ما يطلق عليه تسمية الفن المفاهيمي في الاتحاد السوفيتي، ممّا يُشير إلى اعادة النظر الشاملة لظاهرة الحضارة السوفياتية بأكملها. (٣٧)

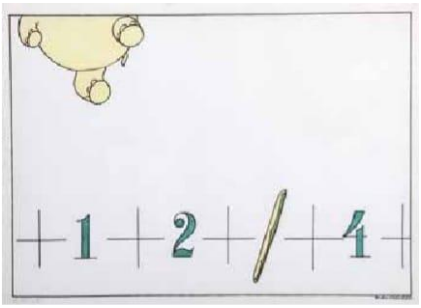
استخدم الفنانون والشعراء في موسكو صفة الرومانسية لمغايرة مفاهيمهم عن النسخة الغربية، وتبلورت هذه المغايرة من خلال الجوانب العلمية في الفن المفاهيمي الغربي، يقابل ذلك الرومانسية الميتافيزيقية أو الصوفية في الفن المفاهيمي السوفيتي، ان معارضة العقل والملكات الادراكية للروح لدى النقاد والفنانين المرتبطين بالفن المفاهيمي الرومانسي، غالبًا ما تبنّت طروحات المفكرين الذين تكهنوا ومنذ القرن التاسع عشر بوجود روح روسية غامضة، من بقايا الفهم شبه الديني للفن الذي هيمن في ذلك الوقت، وقد فهم بعض النقاد من موسكو المفاهيمية الرومانسية بأنّها دليل على الوحدة الباقية من الروحانية الروسية. (٣٨)

ان التعريف الذي اقترحهُ غرويس حول مفاهيمية موسكو، بأنّها نسخة رومانسية وحالمة ونفسية من الفن المفاهيمي الدولي في الفترة من (١٩٦٠.١٩٧٠)، من خلال رسم الانقسام بين موسكو وفن المفاهيم الغربي. (٣٩)

يُعد ايليا كاباكوف(******) من الفنانين والمنظّرين البارز للفن المفاهيمي السوفيتي، الذي يرى بأنّ بلدهُ الأصلي يعتبر مستودع ضخم من الفراغ، يبتلع ويذيب جميع المكونات الملموسة للواقع، وان كل فرد يعيش في هذا المجتمع سواء بوعي أو بدون وعي يمكن تصنيفه إلى مستويين: أولًا على مستوى علاقاته مع الآخرين والطبيعة. ثانيًا: على مستوى علاقاته مع الفراغ. يعتمد المستوى الأول على الجانب البنّاء. أما المستوى الثاني فيستهلك ويدمّر الأول على مستوى الحياة اليومية، ان هذا الانقسام والتشعّب يعبّر عن الشعور العام الذي يجسّد

الدمار وانعدام الجدوى واليأس في كل شيء... يفرق كاباكوف بين النظرية السوفيتية ونظيرتها الغربية ممّا يُشير الى الفراغ باعتبارهِ الرمز النهائي لجميع الدلالات في الغرب. (٤٠)

تُشير المصادر الفنية إلى أن ايليا كاباكوف يُعد واحدًا من أكثر الفنانين المفاهيميين تأثيرًا على الساحة الدولية، ان هذا النوع من الفن الذي تم تطويره في الاتحاد السوفيتي في عام ١٩٧٢، سمح لكاباكوف بادخال البعد الرابع الذي يمثّل الزمن في أعمالهِ الفنية، وقد اظهر في هذه الأعمال التي تتكون من أوراق متماثلة الحجم موجودة في مجلدات لمجموعات من أربعة إلى عشرة أشخاص في وقت واحد، وكان على الناظر أن يقلّب الصفحات واحدة تلو الاخرى، لكي يشاهد اللوحة وهو عمل كما يعتقد كاباكوف من شأنه أن يؤدي إلى تجربة مماثلة لمشاهدة عرض مسرحي. فقد أنتج كاباكوف ما مجموعهُ (٥٠) عملًا بما في ذلك رياضيات غورسكي. يعتقد كاباكوف من حيث المبدأ بامكانية بناء سلسلة واحدة من كل الأشياء في هذا العالم، مهما كانت متنوعة ويمكن ترتيب كل شيء في مثل هذه السلسلة، على شكل أشياء متساوية الحجم، ولكن من نوعية مختلفة تماما تتواجد في السلسلة نفسها. يمكن تفسير الفرضية التي يفرضها غورسكي الرياضية بهذه الطريقة: إذا كان بعض عناصر السلسلة متجاورة نوعيًا مع السلسلة بأكملها ولا يمكن دمجها، ثم تقع خارج السلسلة لتشكّل سلسلة جديدة ثانية، وثالثة... الخ. (٤١) كما في الشكل (١٠).



الشكل (١٠)
كاباكوف/ من البوم الرياضيات غورسكي/ عام ١٩٨٥
الطباعة الملونة/ القياس (٢٤×٣٢سم)

أن الظاهرة الرئيسة لجماعة الفن . لغة تنحصر في كون العمل الفني المفاهيمي يصبح مجال تأمل عقلاني نقدي، ويشكّل نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية، وان الصورة واللغة تلتقيان عن طريق الكتابة التي تجعل الكلمة مرتبة... وباعتمادهم نماذج فلسفية ولغوية، مارست جماعة فن . لغة الفن كوسيلة تساؤل حول وظيفته كاستعلام حول الفن نفسه، كطريقة جديدة للمعرفة. (٤٢)

يستخدم فن اللغة الذي يعد أحد اتجاهات الفن المفاهيمي كأداة تحليلية ومنهجية في الغرب، أما في الاتحاد السوفيتي فإنّهُ يستخدم بطريقة أكثر أدبية وأقل نحوية وتفسيرية في مفاهيمية موسكو.(٤٣) في اوائل السبعينيات من القرن العشرين ابتكر الفنان بولاتوف أول لوحة انشاءات مشاريع تصطدم بالفضاء الوهمي لمنظر طبيعي كلاسيكي مع عوائق صلبة تثبت على القماش على شكل ملصق، وبدلًا من خط الافق نلاحظ شريط صلب أو سجادة حمراء، تدل على رموز سوفيتية وهي واحدة من الصور المستعارة من الفضاء الايديولوجي للواقع السوفيتي والمناظر الطبيعية الغنائية. كما في الشكل (١١).

الشكل (١١)
بولاتوف/ خطر/ عام ١٩٧٣
زيت على قماش/ القياس (٤٤×٤٤سم)
مجموعة نورتون دودج

يدخل ضمن مفهوم الفن المفاهيمي مجموعة من النشاطات كان للتوثيق فيها دورًا مهمًا، يقوم من خلالها الفنان تجسيد نشاطه الفني في الصور الفوتوغرافية وغير ذلك من الوسائل المعبرة كظاهرة لما يسمى (فن– عمل)، ويستخدم كل وسائل التوثيق ليحوّل الشيء المجسّد ماديًا، وهو العمل الفني، إلى وسيلة استعلام علنية، وهذا ما عرف بـ (فن الارض Earth Art) أو (الفن البيئي)، وهو استمرار للفن الاعتدالي من خلال النحت في الطبيعة الذي يؤدي إلى تنمية المنظر الطبيعي نفسه.(٤٤) فهنالك تفاعل غير محدود بين الفنان البيئي والطبيعة، فهو يرى الطبيعة ويتفاعل معها، ويبني ويتمّم ما يحتاجه، ويمرّر المعنى الذي يفهمهُ من خلال أشكال أكثر ابتكارًا، ومن ثم انتاج رموزًا وأشكالًا تنقل المعاني التي يريد التعبير عنها. (٤٥)

يعد الفنان نيكولاي بوليسكي (١٩٥٧ـ ـــــ) أول فنان سوفيتي بدأ العمل في هذا النوع من الفن، وكان أول مشروع فني له (رجال الثلج)، حيث يظهر في هذا المشروع أكثر من مائتي رجل ثلج قام بصنعها السكان المحليون على تل في نيكولا لينيفيتس، ومنذ ذلك الحين كان هذا هو العرف السائد في انجاز مثل هذه الأعمال الفنية، التي يستخدم فيها الفنان المواد المجانية التي تكون في متناول اليد وبمساعدة السكان المحليين، مع اعتبار كل شخص مشاركًا في انجاز هذا العمل. حيث يقول بوليسكي: "لو لم أكن عشت في مدينة نيكولا لينيفتس لعدة سنوات من قبل، لما ساعدوني، مقابل كل رجل ثلج صنعته دفعت عشرة روبلات، بالطبع في البداية كان الناس يعملون فقط من أجل المال، وبعد ذلك تحمسوا".(٤٦) كما في الشكل (١٢).

الشكل (١٢)
بوليسكي/ رجال الثلج/ عام ٢٠٠٠

نستخلص ممّا تقدّم أنّ الفن المفاهيمي في الرسم السوفيتي قد تبلور ضمن بيئة ثقافية واجتماعية وسياسية، وكان هذا مؤاتيًا للظواهر الفنية الجديدة التي برزت من خلال مزيج غنائي ورومانسي يعارض الطبقة الرسمية، فقد كان الفنانين الذين ينتمون إلى هذه الدوائر غير الرسمية في موسكو ولينيغراد متمسكين بأساليبهم الفنية.

مؤشرات الاطار النظري:

١. مفهوم المغايرة يعتمد على الاختلاف والمعارضة، فعندما نقول تغايرت الأشياء، أي اختلفت الظاهرة وهذا يحدث حينما يستجيب الفنان بطريقة مضادة لأسلوب الحركة الفنية التي ينتمي لها.

٢. يسعى الفنان للمغايرة بقدرته على التفكير المُتعمق المحايث لبنية عملهِ الفني للوصول الى بدائل متعددة تعتمد الاختلاف والتنوع والاستمرارية.

٣. تمثل المغايرة رغبة الفنان في مخالفة العادات والتقاليد الاجتماعية لإرساء اسلوب فني جديد يعتمد على فكرة الابداع والتأثير من خلالهِ بشكل ايجابي.

٤. ان المغايرة مرادفة لكلمة التغيير والمخالفة فهي عملية طبيعية وحتمية في تطور الفنون والمجتمعات وأنها متواصلة وشاملة في تجديد الفن وتحفيزه على الديمومة.

٥. ان ما بعد الحداثة في الرسم السوفيتي كان يميل إلى ابتكار أعمال فنية من منظور مختلف تمامًا وحسب متبنّياته الفلسفية والجمالية والمعرفية، والغاء الفواصل بين ثقافة النخبة والثقافة الجماهيرية.

٦. ان التعبيرية التجريدية في الرسم السوفيتي هي وليدة حقبة جديدة، وأصبحت أول حركة فنية تتضمن أفكارًا وقيمًا ترفض الأنظمة والقواعد التقليدية للأسلوب الواقعية الاشتراكية، ومن هنا تجلّت جمالياتها بوضوح واعتمدت التعبير المباشر لذاتية الفنان لخلق أسلوب فني خالص.

٧. تبنى الفن الشعبي مفهوم التفرّد والابتعاد عن سياق القيود السوفيتية الصارمة على النتاج الفني، فاقترح فنانو الفن الشعبي النظر إلى الواقع الاشتراكي ليس باعتبارهِ دعاية للدولة، بل باعتبارهِ مجالًا غنياً بالقوالب النمطية.

٨. أطلق النقاد على حركة الفن الشعبي بأنّها حركة فنية مناهضة للواقعية الاشتراكية، بسبب ابتعادها عن النصوص الفنية المثالية مفضلةً تقويضها في كل فرصة، من خلال التهكم والمحاكاة الساخرة.

٩. ان الواقعية الاشتراكية ليست سوى المرحلة الأولى في الانتقال من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، فالواقعية الاشتراكية هي ما بعد الحداثة ذات وجهٍ حداثي يرتدي تعبيرًا عن الجدية المطلقة.

١٠. اعتمد الفن المفاهيمي في الرسم السوفيتي على وجود الفكرة بالكامل في ذهن الفنان، وهذا تطلب نوعًا جديدًا من الاهتمام والمشاركة الذهنية من قبل المشاهد، واعتمد أسلوب مختلف لذلك اطلق عليه تسمية الفن المفاهيمي الرومانسي في مقابل الفن المفاهيمي الغربي.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث.

نظرًا لسعة مجتمع البحث والذي تعذّر حصرهُ احصائيًا، فقد تمّ تحديدهُ بـ (٣٠) عملًا فنيًا كإطار ممثّل وشامل لمجتمع البحث، بعد الاطلاع على المصادر الفنية والإفادة منها بما يغطّي حدود البحث ويحقّق هدفهُ.

ثانياً: عيّنة البحث.

تمّ اختيار عيّنة البحث بطريقة قصدية بلغ عددها (٣) أعمال فنية، بعد أن صنّفت وفق تسلسل زمن ظهورها، وقد تمّت عملية الانتقاء وفق المبررات الآتية:

١. تباين النماذج المختارة من حيث ظهورها وتنوع أساليبها الأدائية، من أجل إبراز موضوع البحث.
٢. امكانية الإحاطة بالمنطقة المفاهيمية لآليات اشتغال تيارات ما بعد الحداثة في الرسم السوفيتي، فضلًا عن كونها تحملُ طابع الاستمرارية للتجربة وثباتها واستقرارها الأسلوبي.

ثالثًا: منهج البحث.

من أجل تحقيق هدف البحث اعتمد المنهج الوصفي بالطريقة الوصفية التحليلية، في تحليل نماذج عيّنة البحث.

رابعًا: اداة البحث

الاعتماد على معطيات الإطار النظري، وما تضمنهُ من طروحات معرفية وجمالية، والإفادة منها في تحليل نماذج عيّنة البحث.

خامسًا: تحليل عيّنة البحث.

انموذج (١)
اسم العمل: تركيب تجريدي
اسم الفنان: يفجيني ميكنوف فويتنكو
الحركة الفنية: التعبيرية التجريدية
المادة والخامة: مواد مختلفة على القماش
القياس: ٦٣,٥×٤٦,٥سم
سنة الانجاز: ١٩٥٩م
العائدية: ــــــــــــــ

تُمثّل هذه اللوحة (تركيب تجريدي) للفنان مارك روثكو مجموعة من الألوان المتداخلة والمتراصة التقت من جميع اطراف اللوحة واجتمعت في المنتصف لتشكل بقعة من اللون الأسود ضمن فضاء مزدحم بالألوان، ممّا نتج عنهُ علاقات لونية متشابكة مع بعضها البعض، وهذا يستدعى استقطاب تأمل الناظر، وفي الوقت نفسهِ يكشف ما يستبطنهُ النص الرسومي.

تجنب روثكو في هذه اللوحة العنصر التشخيصي معتمدًا البساطة، من خلال السر الذي يكمن في قوة اللون وتكراره بشكل عفوي وتلقائي، ليشكل عددًا من الوحدات البصرية والإستعارات والانساق الشكلية والخطية واللونية والحجمية والملمسية. وهذا يتطلب ادراكًا بصريًا لمظهرية الأنساق البنائية للتكوين، وملامسة الضرورات

الدلالية للمحمولات الفكرية. ويصف الفنان روثكو هذه التقنية اللونية في الرسم بأنها" الاستغراق الواضح في الموت، فكل الفنون تتعامل مع محاكاة الاخلاق".

كان روثكو يبحث عن مدى قوة التعبير البسيط للفكر المعقد الذي يسمح للون بالتعبير المتعالي، بينما تكون الأشكال مندمجة ومسايرة بنسق واحد يشكل كتلًا لونية متعددة ومتغايرة، لتجسد اسقاطات الفنان الذاتية والعاطفية المتمثلة بالإيحاءات التي لا يمكن تحديد أبعادها، وبذلك يخلق تجربة جديدة وعميقة لمشهدية الخطاب الجمالي والذي بدورهِ يؤثّر على المُتلقّي.

كان روثكو يؤكد على التشكيل الدلالي الذي يحاكي الافتراضات والتصورات المرتبطة بهوية الرؤية الموضوعية لفحوى أشكاله التعبيرية التجريدية وطبيعة التعامل معها جماليًا وبنائيًا، ووفق روحية الأثر الذي يؤسس لماهية التنظيم والترتيب للرؤى والأفكار التي تحيط بالتوزيع المُتجانس للخطوط والألوان، والأفكار المُتضمنة لمعطيات الواقع الميتافيزيقي وليس للواقع المحسوس. من خلال البحث ما وراء الظواهر والتي لا يمكن التعبير عنها إلا بالتجريد لمغاير الاسلوب في محاولة لبلوغ الشمولي، مستهدفًا من تطور بنية الشكل في إظهار علاقات شكلية دون أن يندرج في موضوع ذي دلالة محددة أو أي محاكاة لشكل بعينهِ، وبذلك تم تركيز العمل الفني وعمليات الأداء على ما يحصل من خلال علاقات ترابطية بنائية بين اللون والخط وتباين السطوح في ملمسها وانسجامها.

ان خطوط الألوان المتشابكة والمتموجة تدل على عفوية الفنان وبارتجالات نُفّذت بدون تخطيط مسبق وهذه التقنية هي وسيلة لإيصال تعبيراته النفسية، وهذا ما ولّد حركة مستمرة تحمل صفة الديمومة فوق السطح التصويري أظهرت علائق متواشجة للأشكال فكونت أنساقًا جمالية مغايرة تكشف عن العالم اللامرئي، عبر الفعل الإسقاطي لذات الفنان بأبعادهِ الشعورية واللاشعورية.

أما الألوان فكانت زاهية وجريئة تثير الشعور بالحيوية والنشاط للأشكال التجريدية التي لا تمثل أشياء محددة، وإنما تخلق شعورًا بالحركة والديناميكية، فالعمل الفني يعبر عن الحركة والديناميكية، ممّا يُوحي بالطاقة والحيوية، حيث يتم توزيع الأشكال والألوان بطريقة متوازنة تخلق شعورًا بالاستقرار.

انموذج (٢)

اسم العمل: لينين، الكوكا كولا
اسم الفنان: الكسندر كوسولابوف
الحركة الفنية: الفن الشعبي
المادة والخامة: طباعة الشاشة الحريرية
القياس: ٧×١٠٨سم
سنة الانجاز: ١٩٨٣م
العائدية: ــــــــــــ

استخدم الفنان الكسندر كوسولابوف تقنية الشاشة الحريرية في وضع رأس الزعيم السوفيتي لينين على جهة اليمين للوحة، وقد ظهرت هذه الشخصية بكثرة في الصحافة والإعلام ممّا يؤكد على شهرتها واهميتها، فضلًا عن وجود بعض الكتابات بشكل متساوٍ في جزأين (كوكاكولا، إنّهُ الشيء الحقيقي، لينين)، أراد الفنان أن يحمل عملهُ

الفني طابعًا دعائيًا كونهُ ينطبع في الذهن بفضل تكرارهِ المستمر في الكثير من أعمالهِ التي تثير انتباه المُتلقي، ويلجأ إلى التلوين المشابه بتلوين المُلصق الذي يثير انتباه المشاهد، وهو في اختياره لموضوعات من مظاهر الحياة السوفيتية المعاصرة يستخدم صورًا لوجوه بارزة للواقعية الاشتراكية، ومن هذا المنطلق يصبح لينين كسلعة استهلاكية ضمن اعلان قنينة الكوكا كولا، وهكذا نلاحظ تهميشًا وتقليلًا من قيمة الرموز التي تمثّل الواقعية الاشتراكية.

يستخدم الفنان الشعبي كل ما لهُ قيمية جماهيرية، لكي يقلل المسافة البينية بين المتعالي والمهمش ويصبح الفن مجرد صورة نقدية تتمثل بالدعاية والاعلان للسلع والبضائع في المجتمع السوفيتي، ولتحقيق ذلك يلجأ الفنان إلى تقنية طباعة الشاشة الحريرية (السلك السكرين)، والتي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالتطور التكنولوجي وهذه المغايرة تمت معالجتها من خلال الشكل الصريح الذي يتمثل أساسًا في العودة إلى العالم الموضوعي في الفن الشعبي المتمثل بصورة لينين، وبين اللون الذي يمثل عنصرًا فنيًا لجذب المتلقي وهو اللون الأحمر المائل إلى البرتقالي، فضلًا عن ملئ الفضاء التصويري بجمل قصيرة متساوية القياس.

لقد أبرز هذا العمل الفني الشعبي أهمية الاعلان التجاري الذي من شأنهِ أن يتحوّل إلى معادل بصري جمالي من حيث قيمتهِ الاستهلاكية التي تنفتح على سياقات التصميم، وعلاقة الأشكال بوجودها الجديد ضمن هذا النسيج التكويني الممثل ببنية اللوحة وعلاقاتها الداخلية، بمعنى أن اللوحة احتوت على رموز سياسية ودلالات قيمية لدعم قيمة أهمية العمل الفني، ومن جانب اخر تهميش الواقعية الاشتراكية.

انموذج (٣)

اسم العمل: رسم الأحد، من ألبوم الممثلين.
اسم الفنان: فيكتور بيفوفاروف
الحركة الفنية: الفن المفاهيمي
المادة والخامة: ــــــــــــ
القياس: ــــــــــــ
سنة الانجاز: ١٩٩٦م
العائدية: ــــــــــــ

تُصور لوحة (رسم الأحد، من ألبوم الممثلين) للفنان فيكتور بيفوفاروف شخصيتين في غرفة مغلقة فيها نافذة مفتوحة، في العمق هناك شخص يرسم بشكل مباشر منظرًا صامتًا، وفي المقدّمة هناك شخص نائم مُنفّذ بأسلوب تعبيري وبلون أبيض، ربما يدل على حالة الصفاء والنقاء الروحي.

ان الاخراج النهائي لنسق التكوين يحمل صفة مغايرة لما هو ثابت في النص البصري، مع تنوع الانساق البنائية التقنية للجمع بين حالتين مغايرتين في المعنى والدلالة للفن المفاهيمي، فالعمل هنا يشتغل على وفق جاهزية النتاج دون الحاجة إلى حرفية الفنان الاكاديمية، معتمدًا على جاهزية المواد وأدوات التنفيذ وهذا ما يجعل العمل ينتمي إلى تيارات ما بعد الحداثة، فضلاً عن فاعلية الطرح الدلالي وحتى الطرح الشكلي للمفردات المكونة للعمل: نافذة، ستاند الرسم، كرسي، طاولة، ادوات الرسم... وغيرها محاولة لإنتاج عمل فني مفاهيمي، يهدف إلى إثارة التفكير والتفاعل مع المُتلقي، وقد يكون هذا التفاعل عن طريق التساؤلات أو التأمل العقلي.

فالأعمال الفنية المفاهيمية تجسّد فكرة في ذهن الفنان يحوّلها إلى عمل فني، من خلال استخدام الرسم كلغة تعبيرية يجسد فيها مفهوم الفن بدلًا من نسق الشكل المرسوم، وهذا يؤكد استغناء الفنان عن الانساق البنائية للعمل الفني التقليدي، واستعاضة اللوحة بنسق الأفكار والمعلومات والمفاهيم التي تمس الفن، والاهتمام في المعلومات والموضوعات التي لا يمكن جمعها.

ان خاصية التكرار الواضحة للوجوه المُنفّذة لما هو واقعي وتعبيري كخطوط لملامح الوجه الانساني، تؤكد سمة المغايرة وهذا ما يؤكد حقيقة التداول النسقي لسمة التنافذ التعبيري للخطوط المحددة للأشكال، فضلًا عن احداث طبيعة النسق البنائي الذي يعتمد على التضاد بين الغامق والفاتح، فضلًا عن تفعيل خاصية النسق الخطي وخاصية النسق البصري للمستويات المُتداخلة على السطح التصويري، وان احداث مزاوجة تقنية بين الأشكال المُخططة وبين أرضية اللوحة، يسهم في اثراء البعدين الجمالي والوظيفي لهذا البناء البصري، هذا من جانب ومن جانب آخر، نلاحظ الطاقة التعبيرية الفاعلة التي تحدثها الايماءات الاشارية لملامح الوجه المرسوم في مُقدمة العمل، مثل تعبير العيون وحركة الفم واستطالة الوجه.

لذلك فقد انعكست الطبيعة التزامنية للنسق البنائي الخاص بهذا العمل، ايجابيًا على دلالات النسق الفكري للصورة، وهو تمثيل واضح للتكعيبية على نتاج الفن المفاهيمي الذي يعتمد المفهوم كدلالة مُعبرة عن مستويات الأثر الفني والتقني، فالبعد التزامني التكعيبي يؤسس لعقد صلات جمالية مغايرة بين الوحدات الجزئية وبين البعد الحيزي للفضاء العام للوحة.

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها:

١. تفعيل العناصر التكوينية المتغايرة للعمل الفني عبر المادة اللونية المستخدمة من حيث تجاور البقع اللونية المتضادة لجذب رؤية المُتلقي وزيادة قوة التعبير، فضلًا عن تشظّي الخط عن طريق ضربات الفرشاة التلقائية والعفوية، وتكوين العلاقات الشكلية عن طريق تجاور الأشكال والعلاقات ومغايرة المركز، كما في انموذج (١).
٢. ارتبطت الحركة التعبيرية التجريدية برفض انتاج الأعمال الفنية التقليدية، ويتجسد هذا الرفض والاختلاف في سعي الفنان إلى التجريب مع مواد جديدة، بغية الوصول إلى أعمال تعتمد السرعة والتلقائية في تنفيذها، كما في انموذج (١).
٣. اتخذ الفنان مفهوم المغايرة ليتبنى أسلوب جديد في تنظيم العمل الفني من خلال إدخال التكنولوجيا كمعطيات مادية واستخدام الصور الفوتوغرافية لبعض الشخصيات بدافع دعائي استهلاكي، تحمل صفة الديمومة، كما في انموذج (٢).
٤. شيوع الثقافة الشعبية الاستهلاكية التي تعتمد المغايرة والتطور والاستمرارية وإلغاء الثوابت، والتي جاءت على شكل انجازات للفن الشعبي، بغية تنفيذ رغبات المجتمع وتطلعاته، واعتماد الترويج للمنتج الاستهلاكي، كما في انموذج (٢).

٥. وظف الفنان السوفيتي صورة لينين والتي تمثل الأيديولوجيا الاشتراكية والشيوعية، بينما تمثل علب الكوكا كولا الرأسمالية والاستهلاكية، وان هذا التناقض والمخالفة في الخطاب الجمالي يفسر تأثير القوى الاقتصادية على الأيديولوجيا السياسية، لمغايرة ما هو سائد في الفن، وبهذا خطّ الفنان نهجًا خاصًا يحاكي الواقع السوفيتي، كما في انموذج (٢).

٦. تجاوز نمطية القراءة التقليدية للعمل الفني، وتحقيق الرغبة في الابتعاد عن ما هو سائد وتبني المغايرة في انتاج أعمال تحمل صفة الشمولية والاستمرارية وتحويلها إلى حركة مستمرة لانهائية من خلال تبادل الواقعية واللاواقعية عبر أجزاء اللوحة، من أجل تغيير قيمة المعنى وتعميقهُ في ذهن المُتلقي. كما في انموذج (٣).

الاستنتاجات:

على ضوء النتائج التي تمّ التوصل إليها، نستنتج ما يأتي:

١. التحرر من القيود الأيديولوجية الصارمة التي كانت مفروضة على الفنان خلال الحقبة السوفيتية، وأصبح بإمكانهِ التعبير عن آرائهِ وأفكارهِ بطرق أكثر حرية، وأصبح التركيز أكثر على الهوية الشخصية والتجارب الفردية، بدلاً من الالتزام بالموضوعات الأيديولوجية الرسمية.

٢. وظف الفنان العناصر الفنية والرموز السياسية السوفيتية، فضلاً عن دمج العناصر الثقافية المحلية مع الأساليب والتقانات الفنية الحديثة.

٣. أصبحت الدعاية والإعلان والترويج للقادة السوفيت من أهم وسائل الإعلام الجماهيرية، إذ أصبح فن ما بعد الحداثة حدثًا إعلاميًا مهمًا في الفن الشعبي، فقد تداخل في الوسائط السلعية والاستهلاكية واقتصر جهد الفنانين في تصوير العالم السلعي والموضوعي.

٤. كانت الأيديولوجيا الشيوعية تلعب دورًا كبيرًا في تحديد المحتوى الفني، وحاول الفنانون السوفيت المغايرة أو التعبير عن آراء غير المتوافقة مع الأيديولوجيا الرسمية وواجهوا تحديات كبيرة، على هذا التمرد الفني من خلال استخدام رموز أو تقنيات غير تقليدية، فضلاً عن التعبير عن مواضيع غير مقبولة أيديولوجيًا.

٥. المغايرة لما بعد الحداثة في الرسم السوفيتي تُعبر عن تحوّلات فنية وثقافية كبيرة، حيث كانت هناك توجهات فنية متباينة، بين الفن الواقعي الاشتراكي والفن لما بعد الحداثة، حيث تميز بالتنوع والشمول والتجريب والابتعاد عن القواعد التقليدية.

٦. المغايرة في الرسم السوفيتي تُعبر عن رفض للنمطية والالتزام بالواقعية، وأصبح الفن يحمل صفة الديمومة والمخالفة والتعدد، حيث تم استكشاف تقنيات وموضوعات جديدة، تشجع على التفكير النقدي لكشف العلاقة بين الأيديولوجيا والرأسمالية.

التوصيات:

١. ترجمة المصادر لفنون ما بعد الحداثة، كون التجربة التشكيلية الروسية غنية بفنّانيها وأساليبها وتقنياتها.
٢. الاشتراك بالمعارض الفنية الروسية ليكون هناك تبادل للخبرات الفنية والثقافية، وللإفادة منها في إغناء الدروس العملية في كليات الفنون الجميلة في بلدنا.

المقترحات:

١. مغايرة المركزي في فنون ما بعد الحداثة السوفيتية.
٢. مسايرة البنية الدلالية في فنون ما بعد الحداثة السوفيتية.

احالات البحث

(١) الحجازي، مدحت عبدالرزاق: معجم مصطلحات علم النفس، مصدر سابق، ص ٣٤٨.

(٢) الزبيدي، محمد مرتضى: تاج العروس، مادة (غير)، ج ٣، ص٤٦٠.

(٣) الرويلي، ميجان، وسعد البازعي: دليل الناقد الادبي، ط٢، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٦، ص ١٠١.

(٤) الحسيني، أمجد ستار ساجت: مفهوم المغايرة عند سيبويه، مجلة كلية التربية، واسط، العدد الرابع عشر، ٢٠١٣ ص ٥٥.

(٥) قاسم، جمال مثقال: مبادئ علم النفس، ط١، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠١، ص ١٤٥.

(٦) السيد، عبدالهادي: السمات المميزة لسلوك المسايرة والمغايرة لمعلمي مرحلة التعليم الاساسي (الحلقة الاولى)، وعلاقتها بالتفاعل السلوكي لتلاميذهم، مجلة كلية التربية، جامعة طنطا، العدد الخامس، الجزء الثاني، مصر، ١٩٨٧، ص ١٩٣.

(٧) السبعاوي، يونس حامد ابراهيم: التفسير السيمولوجي للعلاقة بين الشكل والمضمون في العمارة، رسالة ماجستير، بغداد، ١٩٩٥، ص ٩٦.

(٨) المغلوث، فهد بن سالم بن محمد: المغايرة المعنوية وأثرها على الاحكام النحوية، حولية كلية اللغة العربية بالزقازيق، العدد السابع والثلاثون، ٢٠١٧، ص ٥٠٥.

(٩) السلمي، علي: السلوك التنظيمي، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٨، ص٨٠.

(١٠) عبد الشهيد، هيلا: دنبوس، زينب محمد: المغايرة النسقية للفن الرقمي وتمثلاتها في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية، مجلة دراسات تربوية، العدد (٦٨)، ٢٠٢٤، ص ٦.

(١١) الرويلي، ميجان: وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ص ٢٢٦.

(12) https://en.m.wikipedia.org/wiki/

(13) Mark Lipovetsky: the aesthetic code of Russian Postmodernism, University Libraries, of Nevada las Vegas , Russian culture, ٢٠١٢, p ٤.

١(٤) Mark Lipovetsky: the Aesthetic code of Russian Postmodernism, University Libraries, of Nevada las Vegas , Russian culture, 2012, p 6.

(*) ديميتري الكساندروفيتش بريغوف (Dimitri Aleksandrovich prigov) (١٩٤٠-٢٠٠٧): كاتب وفنان روسي، منشق في حقبة الاتحاد السوفيتي، وصديق ليف روبنشتاين اللذان يُعدان زعيما الحركة المفاهيمية التي بدأت في الستينيات لعرض الاداء كشكل من أشكال الفن، وكان شاعرًا غزير الانتاج حيث كتب ما يقارب من ٣٦٠٠٠ قصيدة، تم نشر أعمالهُ على نطاق

واسع في منشورات المهاجرين ومجلات الدراسات السلافية، ومنذ عام ١٩٨٧ بدأ النشر والعرض بشكل رسمي، وفي عام ١٩٩١ انضم إلى اتحاد الكتّاب وكان عضوًا في اتحاد الفنانين منذ عام ١٩٧٥، شارك في معرض اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية عام ١٩٨٧، وعرضت أعمالهُ في اطار مشروعي موسكو (الفن غير الرسمي) و (الفن الحديث)، في عام ١٩٨٨ اقام معرضهُ الشخصي في الولايات المتحدة الامريكية في معرض ستروف في شيكاغو. (https://en.m.wikipedia.org/wiki/Dmitri_Prigov)

(١٥) Mark Lipovetsky: Literature on the Margins: Russian Fiction in the Nineties, Volume 24, issue1, culture of the 1990s, 2000, p 165.

(١٦) Thodore Orson Trotman: Mythopoetics of Post – Soviet Literary Fiction: Viktor Pelevin and Vladimir Sorokin, Department of Slavic Languages and Literatures, Chicago, 2017, p 6 -٧.

(**) أريك فلاديميروفيتش بولاتوف (Erik Vladimirovich Bulatov) (١٩٣٣ـ ـــــــ): أحد أشهر الفنانين السوفيت المؤسسين للفن الشعبي، تخرج من معهد موسكو للفنون، رسم كتب الأطفال وفقًا لمبدأ: "نصف عام للكتب، ونصف عام للرسم"، بدأ نشاطهُ في المعارض عام ١٩٥٧ في موسكو، من عام ١٩٦٣ إلى نهاية الستينيات جرب بولاتوف العديد من الأساليب الحديثة للرسم، ممّا أظهر اهتمامًا بتحليل الحلول المكانية والضوء واللون. في اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية لم يتمكن من العرض لأسباب تتعلق بالرقابة، وفي عامي ١٩٦٥ و ١٩٦٨ كانت هناك عروض قصيرة لأعمالهِ في معهد كورتشاتوف ومقهى بلوبيرد في موسكو، في أوائل سبعينيات القرن العشرين بدأ في انشاء لوحات كبيرة الحجم تتناول الموضوعات الاجتماعية وصور وسائل الأعلام للواقع السوفيتي ورسم الشعارات والنقوش والملصقات. (https://en.m.wikipedia.org/wiki)

(***) ميخائيل نوموفيتش ابشتاين (Mikhail Naumovich Epstein) (١٩٥٠ـ ـــــــ): أديب روسي أمريكي وكاتب مقالات واستاذ النظرية الثقافية والأدب الروسي في جامعة ايموري (الولايات المتحدة الامريكية)، عمل كأستاذ للنظرية الروسية والثقافية في جامعة دورهام، في الولايات المتحدة من عام ٢٠١٢ إلى عام ٢٠١٥ ، مؤسس ومدير مركز ابتكار العلوم الانسانية في جامعة دورهام، ويُنسب في عالم الجماليات إلى ابشتاين مع الشاعر والفنان المفاهيمي ديمتري بريغوف وقدّم مفهوم الاخلاص الجديد كرد فعل على الشعور السائد في أواخر الثقافة السوفيتية وما بعد السوفيتية. (https://en.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Epstein)

(١٧) Michael Epstein: the Origins and the Meaning of Russian Postmodernism, the National council for Soviet and east European, Washington,1993, p 24.

(١٨) Mark Lipovetsky: the Aesthetic Code of Russian Postmodernism, University Libraries, of Nevada las Vegas , Russian Culture, 2012, p 30.

(١٩) الحاتمي، الاء علي عبود: تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة، ط١، دار الرضوان للنشر والتوزيع، المملكة الاردنية الهاشمية، عمان، ٢٠١٣، ص ٥٣. ٥٥.

(٢٠) هارتلي، جون: الصناعات الابداعية، كيف تنتج ثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة، ج ١، تر: بدر السيد سليمان الرفاعي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٧، ص ٢١.

(****) يفجيني ميكنوف فويتنكو (Evgeny Mikhnov Voitenko) (١٩٨٨ـ١٩٣٢): درس في معهد لينينغراد للغات الأجنبية (١٩٥١.١٩٥٤)، ودرس في قسم تصميم المسرح في معهد لينينغراد للمسرح والموسيقى والتصوير السينمائي، تحت إشراف الفنان التجريبي ومدير المسرح نيكولاي أكيموف، وبعد تخرجه من المعهد في عام ١٩٥٨، عمل كمصمم داخلي في

المنظمة الحكومية للمصممين، ورسم الأعمال التجريبية في وقت فراغهِ وحرّر نفسهُ من قيود طرائق الرؤية التقليدية. (Frederic thut: fine art actions Miami,2012, p 181)

(٢١)

https://vladey.net/en/artwork/٣٣٨

(22) Frederic Thut: fine art auctions Miami, 2012, p 181.

(23) Frederic Thut: fine art auctions Miami, 2012, p 178.

(*****) ماركوس ياكوفليفيتش روثكوفيتش (markus yakovlevich rothkowitz) (١٩٠٣ــ١٩٧٠): المعروف باسم مارك روثكو، ولد في دفينسك في روسيا، هاجر مع عائلته إلى الولايات المتحدة عندما كان في العاشرة من عمرهِ، درس في جامعة بيل لمدة عامين، في عام ١٩٢٣ تخلى عن دراسته... لتبدأ حياته كفنان. (writings on art mark Rothko, ٢٠٠٦, p x.)

(٢٤).....:مجلة تشكيل العرب، فنان رفض الجمال في أعماله (مارك روثكو رسام التراجيديا المستوحاة من كتابات نيتشه)، العدد ١١٨١٨، ٢٠٢٠، ص ١٤.

(٢٥) Christopher Rothko: Mark Rothko form the inside out, ٢٠١٥, p ٦.

(٢٦).....: مجلة تشكيل العرب، فنان رفض الجمال في أعماله (مارك روثكو رسام التراجيديا المستوحاة من كتابات نيتشه)، العدد ١١٨١٨، ٢٠٢٠، ص ١٤.

(٢٧) Thomas p. Campbell: the metropolitan museum of art guide (Arabic), metropolitan museum, 2014, p 426.

(٢٨) هيرمان، آرثر: فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، ٢٠٠٠، ص٩٧.

(٢٩) عبد الحميد، بندر: روبرت روشنبرغ رائد تيار البوب آرت، مجلة الفنون، العدد ٦٣، مجلة شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ٢٠٠٦، ص٧.

(٣٠) Myron ,Robert: Modern art in America, Abreer sun dell CrWell – Coller press, New York,1971, P 191.

(31) Octavian Sanu: Transition in post – soviet art: collective actions before and after 1989, the graduate school of duke university, 2009, p 103.

(٣٢) .....: sots art, the new museum of contemporary art, new York, ١٩٨٦, p ٤.

(******) ليونيد سوكوف (Leonid Sokov) (١٩٤١ــ٢٠١٨): درس في مدرسة موسكو الثانوية للفنون (١٩٥٩ــ١٩٦١) وبعد ذلك في مدرسة موسكو للفنون والصناعة (١٩٦٤ــ١٩٦٩)، عمل في مهن رسمية وغير رسمية، كان ينتمي إلى نقابة الفنانين وأنتج تمثالا في الحديقة، من ناحية اخرى نظم معرضا لأعمال فنانين غير رسميين في عام ١٩٧٦، كان من بين المؤيدين الرئيسيين لفن البوب الذي تبنى موقفًا نقديًا ساخرًا تجاه الواقعية الاشتراكية وغيرها من مظاهر الايديولوجية السوفيتية، هاجر من الاتحاد السوفيتي في عام ١٩٧٩ وعاش في نيويورك منذ عام ١٩٨٠، تأثرًا كثيرًا بفن البوب الامريكي، وكان على اتصال بالفنانين الامريكيين أمثال: أندي وارهول وجاسبر جونز. (Frederic thut: fine art auctions Miami,2012, p 171)

(٣٣) Frederic thut: fine art auctions Miami, ٢٠١٢, p ١٧١.

(34) .....: sots art, the new museum of contemporary art, new York, 1986, p 3- 7.

(35) Frederic thut: fine art auctions Miami,2012, p 168.

(٣٦) المشهداني، ثائر سامي هاشم: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، مصدر سابق، ص١٨١.

(37) Smith, Robert, Conceptual Art, in (concepts of modern art) Thames and Hudson Ltd, London, 1981, p.256

(٣٨) مرسي، احمد: الاتجاهات المضادة للفن، مجلة آفاق عربية، العدد العاشر، السنة العاشرة، ١٩٨٥، ص١١٧.

(39) Yelena kalinsky: uselss actions and senseless laughter on moscow conceptualist art politics, Russian literature, 2013, p 64.

(40) Michael Epstein: the origins and the meaning of Russian postmodernism, the national council for soviet and east European, Washington,1993, p 16.

(41) Octavian esanu: Dictionary of Moscow conceptualism, in the 7th issue of Vadim zakharovs jornal pastor, cologne, 1999, p 69.

(42) Octavian Sanu: Transition in post – soviet art: collective actions before and after 1989, the graduate school of duke university, 2009, p 53.

(*******) إيليا يوسيفوفيتش كاباكوف (ilya losifovich kabakov) (١٩٣٣ــ ـــــــ): فنان سوفيتي امريكي ممثل الحركة المفاهيمية في موسكو، في عام ١٩٤٣ درس في معهد لينينغراد للرسم والنحت والعمارة، ودرس في مدرسة موسكو للفنون عام ١٩٥١، ثم التحق بقسم الجرافيك في معهد سوريكوف وتخرج من المعهد عام ١٩٥٧، في الستينيات كان مشاركًا نشطًا في المعارض الفنية المنشقة في الاتحاد السوفيتي وفي الخارج، ورفض اعتبار نفسه فنانًا منشقًا، ففي مقابلة مع مجموعة من الفنانين المنشقين السوفيت أجاب كاباكوف: "لم أكن معارضًا، أنا لم أتشاجر مع أي شخص أو أي شيء. هذا المصطلح لا ينطبق علي". في السبعينيات صنع ثلاثية مفاهيمية، وفي الثمانينيات أصبح أقل مشاركة في الرسومات وركّز على التركيبات التي يستخدم فيها القمامة، في عام ١٩٨٢ صمّم كاباكوف أحد أشهر أعماله الفنية (الرجل الذي طار إلى الفضاء من غرفته) والذي اكتمل بحلول عام ١٩٨٦م. (https://ru.wikipedia.org/wiki)

(43) Michael Epstein: the origins and the meaning of Russian postmodernism, the national council for soviet and east European, Washington,1993, p 13-15.

(44) Frederic thut: fine art auctions Miami,2012, p 177.

(٤٥) امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة،ط١، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٥٦، ص ٣٠٠.

(46) Octavian Sanu: Transition in post – soviet art: collective actions before and after 1989, the graduate school of duke university, 2009, p 45.

المصادر والمراجع

١. .....: مجلة تشكيل العرب، فنان رفض الجمال في أعماله (مارك روثكو رسام التراجيديا المستوحاة من كتابات نيتشه)، العدد ١١٨١٨، ٢٠٢٠.

٢. امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط١، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٥٦.

٣. الحاتمي، الاء علي عبود: تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة، ط١، دار الرضوان للنشر والتوزيع، المملكة الاردنية الهاشمية، عمان، ٢٠١٣.

٤. الرويلي، ميجان: وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، ٢٠٠٢.

٥. الرويلي، ميجان، وسعد البازعي: دليل الناقد الادبي، ط٢، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٦.

٦. الزبيدي، محمد مرتضى: تاج العروس، مادة (غير)، ج ٣.

٧. عبد الحميد، بندر: روبرت روشنبرغ رائد تيار البوب آرت، مجلة الفنون، العدد ٦٣، مجلة شهرية فنية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ٢٠٠٦.

٨. مرسي، احمد: الاتجاهات المضادة للفن، مجلة آفاق عربية، العدد العاشر، السنة العاشرة، ١٩٨٥.

٩. هارتلي، جون: الصناعات الابداعية، كيف تنتج ثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة، ج ١، تر: بدر السيد سليمان الرفاعي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٧.

١٠. هيرمان، آرثر: فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، ٢٠٠٠.

١١. ……: sots art, the new museum of contemporary art, new York, 1986.

١٢. Christopher Rothko: Mark Rothko form the inside out, 2015.

١٣. Frederic Thut: fine art auctions Miami, 2012.

١٤. https://en.m.wikipedia.org/wiki/

١٥. Mark Lipovetsky: the aesthetic code of Russian Postmodernism, University Libraries, of Nevada las Vegas , Russian culture, 2012.

١٦. Michael Epstein: the Origins and the Meaning of Russian Postmodernism, the National council for Soviet and east European, Washington,1993.

١٧. Myron ,Robert: Modern art in America, Abreer sun dell CrWell – Coller press, New York,1971.

١٨. Octavian Sanu: Transition in post – soviet art: collective actions before and after 1989, the graduate school of duke university, 2009.

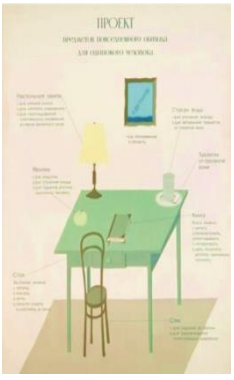
١٩. Smith, Robert, Conceptual Art, in (concepts of modern art) Thames and Hudson Ltd, London, 1981.

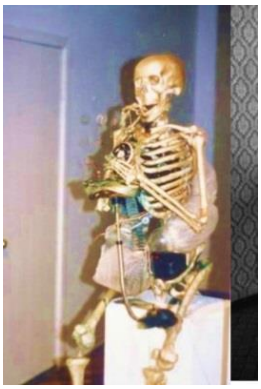
٢٠. Thodore Orson Trotman: Mythopoetics of Post – Soviet Literary Fiction: Viktor Pelevin and Vladimir Sorokin, Department of Slavic Languages and Literatures, Chicago, 2017.

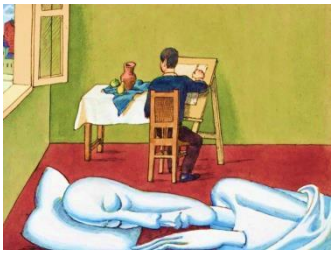
٢١. Thomas p. Campbell: the metropolitan museum of art guide (Arabic), metropolitan museum, 2014.

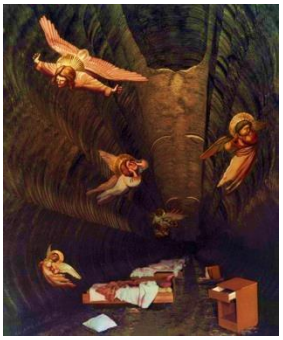
٢٢. Yelena kalinsky: uselss actions and senseless laughter on moscow conceptualist art politics, Russian literature, 2013.

ملحق (مجتمع البحث)



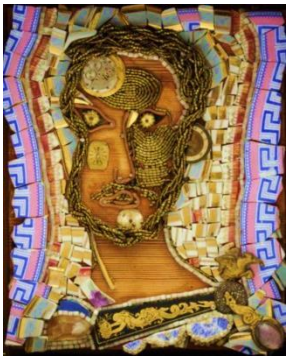






CAVIAR

CCCP



Coca-Cola
IT'S THE REAL THING
Lenin

ПИЗДА